EnArmonia

Solfegiu. Dictat.
Elemente de Teoria muzicii
Volumul I

glissando

EnArmonia

Solfegiu, dictat, elemente de teoria muzicii

Volumul I

EnArmonia

Solfegiu, dictat, elemente de teoria muzicii

Volumul I

Materiale didactice

concepute pentru examene și concursuri

organizate de Universitatea Națională de Muzică

din București în anul 2012

Colecție alcătuită și îngrijită de
conf. univ. dr. Olguța Lupu

glissando

Editura Universității Naționale de Muzică

2013

ISBN general 978-606-659-036-5

ISBN volumul I 978-606-659-037-2

Cuvinte la început de drum…

Reconfigurarea într-o altă manieră a unor date sau realități preexistente stă la baza a ceea ce numim *spirala timpului.* Pe această spirală se plasează și volumul de față, pe care l-aș caracteriza drept *recuperator* și totodată *inovativ*, din mai multe motive.

Mai întâi, seria intitulată "*EnArmonia. Solfegiu, dictat, elemente de teoria muzicii*", al cărei prim volum vi-l prezentăm, își propune să reînnoade firul unei tradiții mai vechi, concretizate în popularele și extrem de utilele volume de *Solfegii admitere* din anii '70-'90'. Problematica a fost acum extinsă, incluzând nu doar solfegii, ci și dictate și teste de Teoria muzicii, concepute pentru admiterea la diferitele specializări ale UNMB în anul 2012, la nivel de licență și masterat. Din dorința unei cât mai bune relaționări cu învățământul pre-universitar, cu actualii și viitorii noștri studenți, am optat pentru versiunea electronică, care asigură un grad mai mare de vizibilitate și permite accesul liber la informație.

Apoi, în cuprinsul volumului veți găsi și conținutul probelor Concursului studențesc de Teoria muzicii, a cărui primă ediție (2012) a constituit o reluare în alți termeni a unui aprig disputat Concurs de Solfegiu ce avea loc în anii '60, când

Rector al Conservatorului era reputatul profesor universitar Victor Giuleanu. Actualul concurs a introdus, pe lângă secțiunile devenite deja ‘clasice’ (Teoria muzicii, Solfegiu, Dictat armonic și melodic), o secțiune care presupune utilizarea creativă a cunoștințelor (Elaborare solfegiu și dictat) și a cărei utilitate pentru viitorii profesori nu mai trebuie demonstrată (volumul include și lucrarea câștigătoare).

Nu în ultimul rând, volumul conține și un rezumat al discuțiilor pe teme de Teoria muzicii, purtate cu ocazia atelierului organizat cu profesorii din liceele de specialitate în cadrul Festivalului Chei 2012 al UNMB – un alt gest recuperator, de data aceasta în direcția restabilirii unui dialog solid între cele două medii (pre-universitar și universitar), între care nu ar trebui să existe nici un fel de discontinuități ci, dimpotrivă, o maximă coerență, pentru a putea clădi concentric și temeinic.

Reprezentând o sumară reflectare a activității didactice a coautorilor săi (prof. univ. dr. Magda Buciu, prof. univ. dr. Dan Buciu, conf. univ. dr. Rodica Nicolaescu, conf. univ. dr. Christian Alexandru Petrescu, conf. univ. dr. Olguța Lupu, lector univ. dr. Grigore Cudalbu, lector univ. dr. Tatiana Hilca), această lucrare își dorește să devină nu doar un instrument de lucru, ci și un imbold către autodepășire, adresat fiecărui cititor.

Conf. univ. dr. Olguța Lupu

Admitere licență 2012

specializarea

Interpretare muzicală – canto

10 Solfegii

prof. univ. dr. Dan Buciu

Admitere 2012 Interpretare muzicală – canto

10 Solfegii – Dan Buciu

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



Admitere licență 2012

specializarea

Interpretare muzicală – instrumente

12 Solfegii

conf. univ. dr. Christian
Alexandru Petrescu

Admitere 2012

Interpretare muzicală – instrumente

12 Solfegii – Christian Alexandru Petrescu

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



Admitere licență 2012

specializările

Pedagogie muzicală,

Compoziție jazz/muzică ușoară,

Dirijat cor academic

8 Solfegii

conf. univ. dr. Olguța Lupu

8 Exerciții ritmice

lector univ. dr. Grigore Cudalbu

Admitere 2012 Pedagogie muzicală, Compoziție jazz/muzică ușoară, Dirijat cor academic

8 Solfegii – Olguța Lupu

1



2



3



4



5



6



7



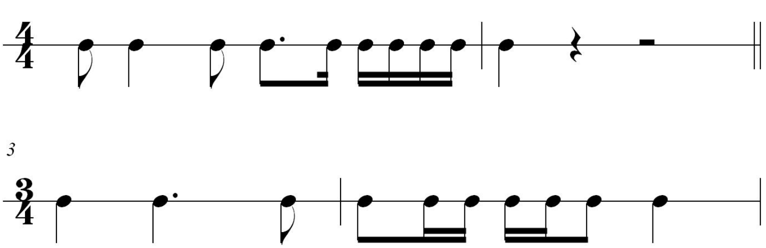
8



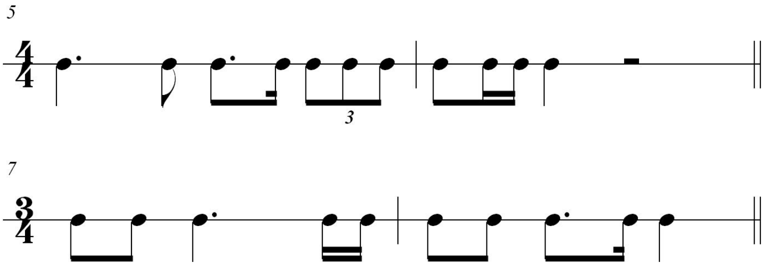
Admitere 2012 Pedagogie muzicală, Compoziție jazz/muzică ușoară, Dirijat cor academic

8 Exerciții ritmice – Grigore Cudalbu

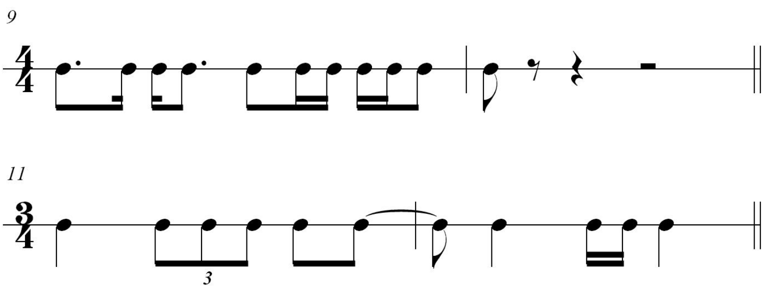
1



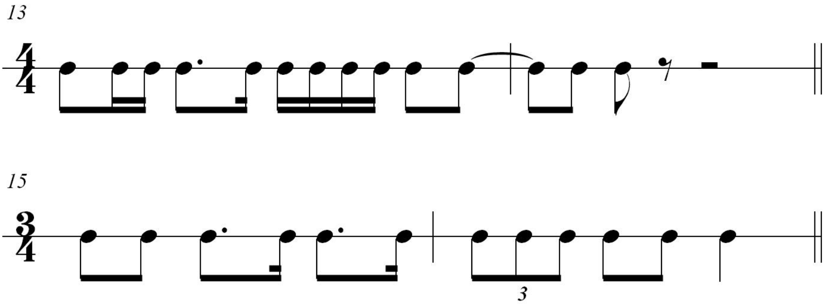
2



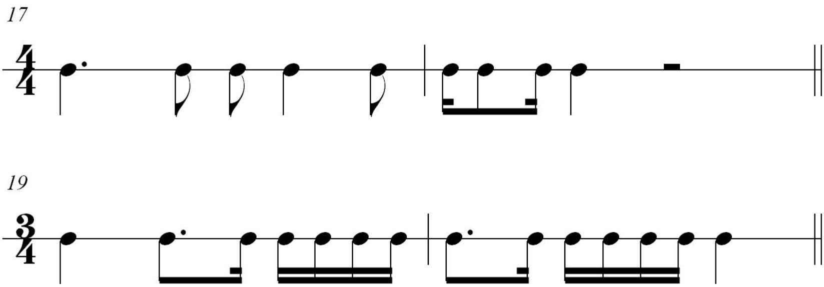
3



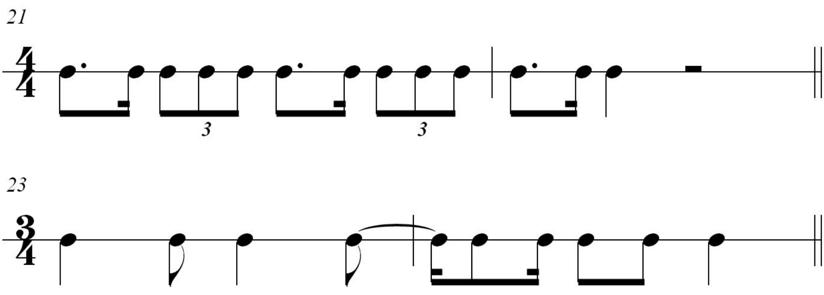
4



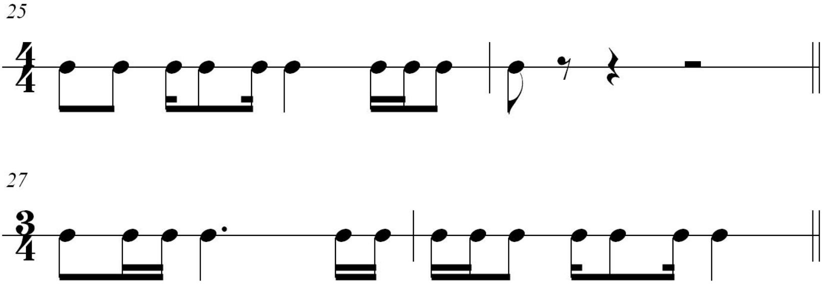
5



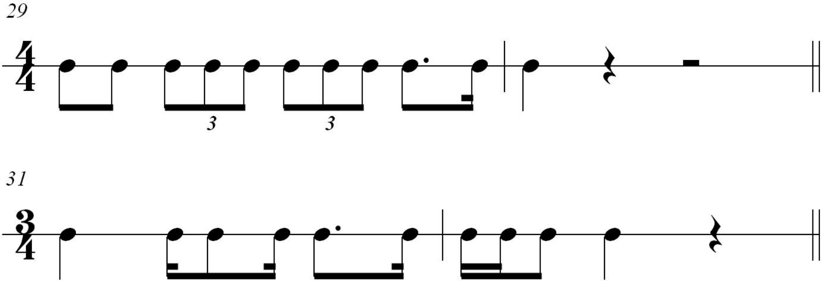
6



7



8



Admitere licență 2012

specializarea

Muzică religioasă

8 Solfegii

prof. univ. dr. Dan Buciu

Admitere 2012 Muzică religioasă

8 Solfegii – Dan Buciu

1



2



3



4



5



6



7



8



Admitere licență 2012

specializările Compoziție clasică, Muzicologie, Dirijat orchestră

4 Solfegii

lector univ. dr. Grigore Cudalbu

Dictat melodic

conf. univ. dr. Olguța Lupu

Test Teoria muzicii

conf. univ. dr. Olguța Lupu

Admitere 2012 Compoziție clasică, Muzicologie, Dirijat orchestră

4 Solfegii – Grigore Cudalbu

1



2



3



4



Admitere 2012 Compoziție clasică, Muzicologie, Dirijat orchestră

Dictat melodic – Olguța Lupu



Admitere 2012 Compoziție clasică, Muzicologie, Dirijat orchestră

Test Teoria muzicii – Olguța Lupu

1. Construiți în poziție largă trisonurile formate pe treapta a III-a a gamei fa minor (în toate variantele acesteia, utilizând doar sunete constitutive), precizând specia, varianta în care se formează și cifrând starea.

(1,2 pcte)

2. Încercuiți sincopele și contratimpii, notând S, respectiv C.



(2 pcte)

3. Construiți în stare directă 6 tipuri diferite de acorduri cu septimă, având ca fundamentală sunetul **<u>la</u>** din octava 1.

(1,2 pcte)

4. Pornind de fiecare dată de pe sunetul **<u>fa</u>** din octava mică, construiți în sens ascendent și descendent intervalele:

12- 2+ 13M 4- 7m

(1 pct)

5. Încadrați ritmul dat în măsura de trei pătrimi, apoi în măsura de șase optimi, începând cu timpul 1 și grupând valorile corespunzător tipologiei măsurii respective.



(1,2 puncte)

6. Pornind de la tonalitatea dată, precizați denumirea și armura tonalităților cerute, precum și distanța în 5te perfecte între acestea și tonalitatea inițială (dată).

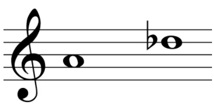
a. Fa Major → relativa omonimei

b. Do bemol Major → omonima enarmonicei

c. fa diez minor → enarmonica omonimei

(1,2 puncte)

7. Precizați în ce game (și variante ale acestora) se găsește ca interval caracteristic intervalul dat. Precizați de asemenea, pentru fiecare gamă, treapta pe care se formează intervalul și funcția acesteia.



(1,2 puncte)

Detaliere punctaj

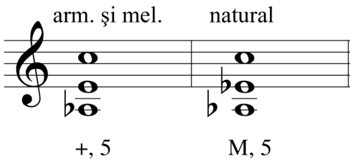
Se acordă 1 punct din oficiu.

1. 1,20 puncte
   a. 0,30 x 2 pentru construcția acordurilor în poziție largă
   b. 0,1 x 2 pentru precizarea speciei
   c. 0,10 pentru cifrarea stării
   d. 0,10 x 3 pentru precizarea variantelor
   Suma: 0,6 + 0,2 + 0,1 + 0,3 = 1,2.
2. 2 puncte (0,2 x 10 sincope/contratimpi).
3. 1,2 puncte (0,2 x 6 acorduri).
4. 1 punct (0,10 x 10 intervale).
5. 1,2 puncte
   a. 0,10 pt fiecare grupare corectă pe grup de 3 timpi în 6/8 → 0,1 x 6 = 0.6;
   b. 0,0(6) pt fiecare grupare corectă pe timp în 3/4 → 0.0(6) x 9 = 0,6.
6. 1,2 puncte
   a. 0,2 x 3 pentru identificare tonalitate;
   b. 0,1 x 3 pentru alterațiile constitutive;
   c. 0.1 x 3 pentru distanța în 5te p.
7. 1,2 puncte
   a. 0,1 x 2 game (total subpunctaj – 0,2);
   b. 0,1 x 2 variante pentru fiecare gamă (total subpunctaj – 0,4)
   c. 0,1 x 2 trepte (total subpunctaj – 0,2);
   d. 0,2 x 2 funcții ale treptelor (total subpunctaj – 0,4).

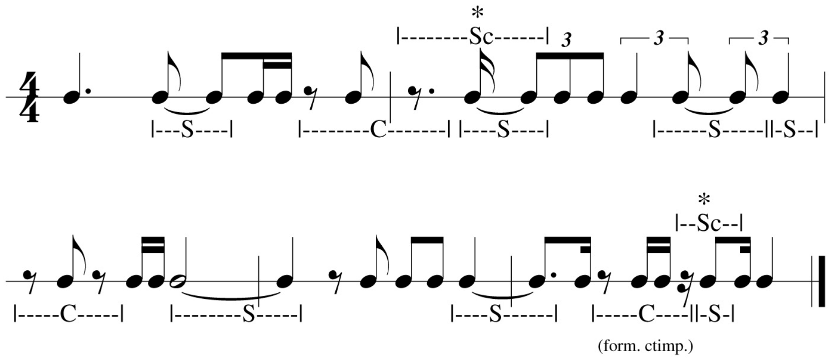
Pentru nenotarea cheii la începutul portativului se scad 0,2 puncte.

Rezolvare

1.



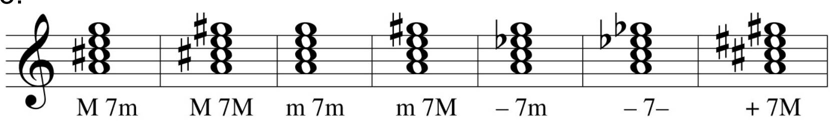
2.



Nota 1. Marcarea celor două sincope contratimpate - notate cu (*) - nu era menționată în cerință. Pentru obținerea punctajului, era suficientă marcarea sincopei, fără pauza care o preceda.

Nota 2. În ultima măsură, este vorba despre o specie a contratimpului (formula contratimpată), dar specificarea acesteia nu era menționată în cerință și nu influența obținerea punctajului.

3.

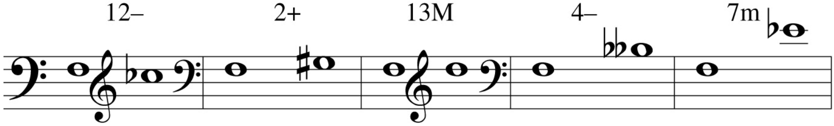


Din cele 7 acorduri posibile se puteau nota oricare 6.

4.

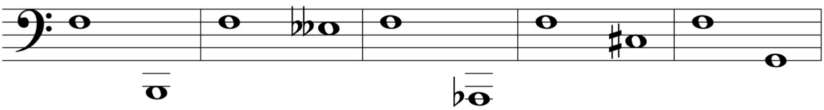
Intervale ascendente:

12– 2+ 13M 4– 7m



Intervale descendente:

12– 2+ 13M 4– 7m



5.



6.

Tonalitatea dată	Denumirea noii tonalități	Armura	Distanța în cvinte perfecte
Fa Major	La bemol Major (relativa omonimei)		3

Do bemol Major	si minor (omonima enarmonicei)		9
fa diez minor	Sol bemol Major (enarmonica omonimei)		9

7. Intervalul dat (cvartă micșorată) se găsește în:
   - si bemol minor armonic și melodic, pe treapta a VII-a (sensibila);
   - Fa Major armonic și melodic, pe treapta a III-a (medianta superioară).

Admitere Master 2012

specializarea

Educație muzicală contemporană

10 Solfegii

conf. univ. dr. Olguța Lupu

Admitere Master 2012

Educație muzicală contemporană

10 solfegii – Olguța Lupu

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



Concurs studențesc de Teoria Muzicii

ediția I, 2012

secțiunea Solfegiu

5 Solfegii

prof. univ. dr. Magda Buciu

Concurs studențesc de Teoria muzicii

ed.I, 2012 – secțiunea Solfegiu

5 solfegii[1] – Magda Buciu

1



[1] Pentru analiza planului tonal (cerință obligatorie), v. pagina 72.



2





3





4




9
3
11
3
13
3
15
17
3
3
19
21
3

5



Analiza planului tonal al solfegiilor

Solfegiul nr. 1 (Mi Major)

- fa diez minor (măs. 4, timpul 3 – măs.8, timpul 3)
- La Major (măs. 8, timpul 4 – măs. 12, timpul 3)
- mi minor (măs. 12, timpul 4 – măs. 16, timpii 1-2).
- Mi Major (măs. 16, timpii 1-2 – final).

Solfegiul nr. 2 (fa minor)

- do minor (măs. 4, timpii 4-6 – măs. 6, timpii 4-6)
- Mi bemol Major (măs. 6, timpii 7-9 – măs. 8, timpii 1-3)
- La bemol Major (măs. 8, timpii 4-6 – măs.9, timpii 7-9)
- fa minor (măs. 10 – final)

Solfegiul nr. 3 (La bemol Major)

- si bemol minor (măs. 4, timpul 1 – măs.6)
- Mi bemol Major (măs.5[2] – măs.9, timpii 1-2)
- fa minor (măs. 9, timpii 3-4 – măs. 11, timpii 1-2)
- La bemol Major (măs.11, timpii 3-4 – final).

Solfegiul nr. 4 (Mi Major)

- La Major (măs. 7-10)
- Si Major (măs. 11-13)
- sol diez minor (măs.13-16)
- Mi Major (măs. 17 – final).

Solfegiul nr. 5 (Mi Major)

- Si Major (măs. 5-7)
- mi minor (măs. 8-9)
- fa diez minor (măs. 10)
- Mi Major (măs. 11 – final).

---

[2] Măsurile 6-7 pot fi interpretate și ca o scurtă incursiune în Si bemol Major (măs.5- Dominantă, măs. 6 – Tonică), dar pe de altă parte se integrează unei cadențe autentice compuse în Mi bemol Major (măs. 5 – Dominanta dominantei, măs.6 – Dominantă, măs. 7 – Tonică).

Concurs studențesc de Teoria Muzicii

ediția I, 2012

secțiunea Dictat

Dictat melodic

lector univ. dr. Grigore Cudalbu

Dictat armonic

conf. univ. dr. Olguța Lupu

Concurs studențesc de Teoria muzicii

ed.I, 2012 – secțiunea Dictat

Dictat melodic[3] – Grigore Cudalbu



[3] Cu analiza planului tonal.

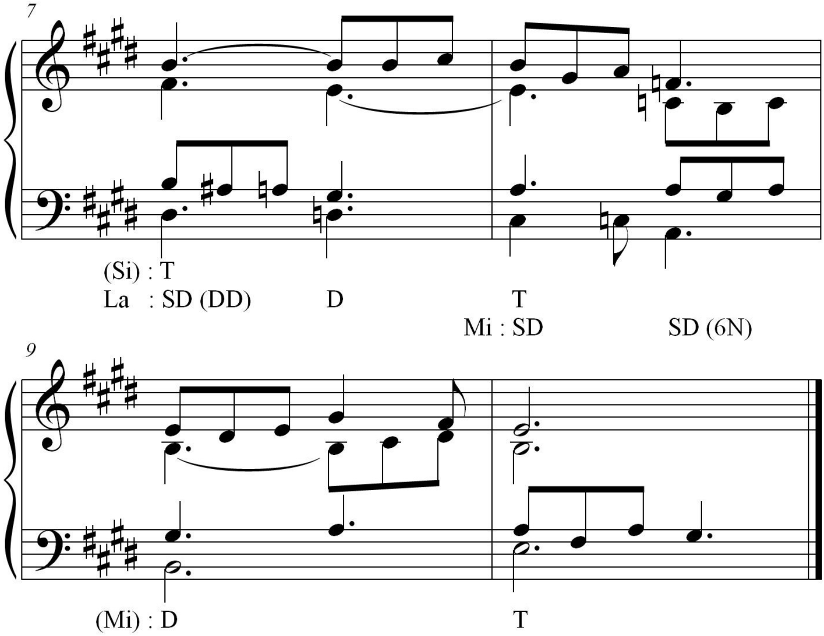
Concurs studențesc de Teoria muzicii

ed.I, 2012 – secțiunea Dictat

Dictat armonic[4] – Olguța Lupu



[4] Cu analiza funcțională a planului tonal.


7
(Si) : T
La : SD (DD) D T
Mi : SD SD (6N)
9
(Mi) : D T

Concurs studențesc de Teoria Muzicii

ediția I, 2012

secțiunea Teoria muzicii – Test

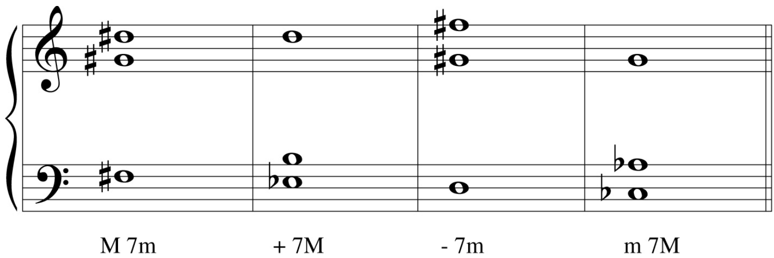
conf. univ. dr. Rodica Nicolaescu

Concurs studențesc de Teoria muzicii

ed.I, 2012 – secțiunea Teoria muzicii – Test

Rodica Nicolaescu

1. Completați nota absentă din următoarele acorduri cu septimă (poziție largă) pentru a corespunde indicațiilor de sub portativ, apoi cifrați starea acordului.



1 punct

2. Se dă următorul fragment muzical:



   a. Stabiliți tonalitatea (tonica, armura, varianta) fragmentului muzical.

b. Extrageți intervalele caracteristice care apar (între note consecutive) și rezolvați-le pe fiecare în câte două tonalități.

1,3 puncte

3. Completați timpii/valorile lipsă, respectând logica și simetria discursului muzical.



0,6 puncte

4. Se dă intervalul muzical:



Analizați-l după toate criteriile cunoscute, argumentând fiecare afirmație. Exprimați-l folosind notația literală (inclusiv sistemul octavelor).

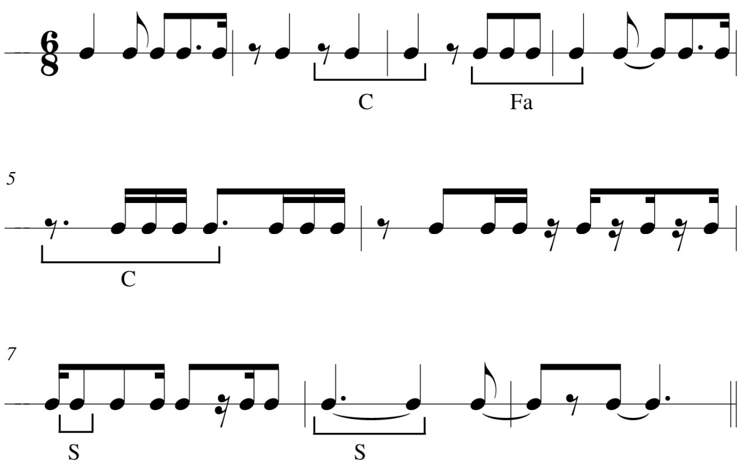
1,2 puncte

5. Pentru fragmentul muzical de mai jos:
   a. Scrieți din nou fragmentul, operând modificările necesare pentru a exprima tonalitatea omonimei
   b. Transcrieți fragmentul în tonalitatea enarmonică (față de cea inițială).



1,4 puncte

6. Marcați formulele metroritmice din următorul ritm sau, după caz, corectați-le pe cele deja marcate, utilizând acolada dreaptă și următoarele abreviații: S – sincopă; Ps – pseudosincopă; Sc – sincopă contratimpată; Psc – pseudosincopă contratimpată; C – contratimp; Cs – contratimp sincopat; Cps – contratimp pseudosincopat; Fc – formulă contratimpată; A – anacruză; Fa – formulă anacruzică; Los – lanț omogen de sincope; Les – lanț eterogen de sincope.

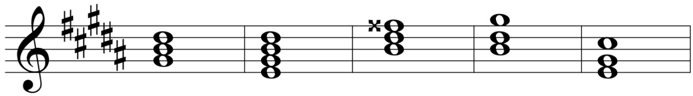


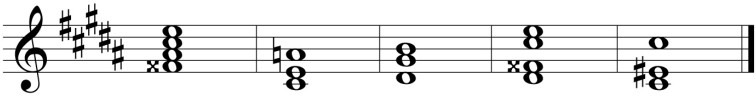
1,9 puncte

7. Aflați sunetul fundamental al cărui armonic 9 (situat în octava a doua) este terță în acordul subdominantei din tonalitatea do diez minor, varianta melodică.

0,6 puncte

8. Notați pentru fiecare acord treapta pe care se formează și funcția pe care o reprezintă în tonalitatea sol diez minor.



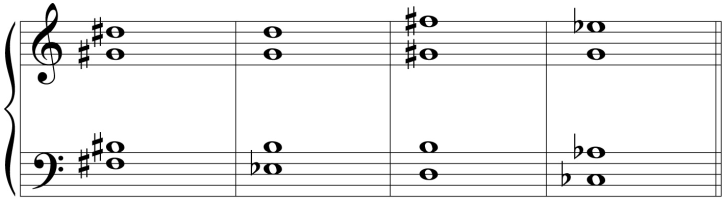


1 punct

Se acordă 1 punct din oficiu.

Rezolvări:

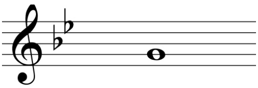
1.



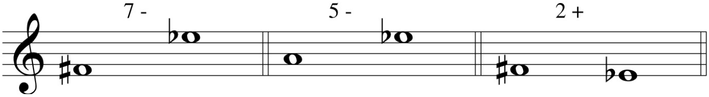
M 7m, 2   + 7M, 7   - 7m, $\frac{4}{3}$ m 7M, $\frac{6}{5}$

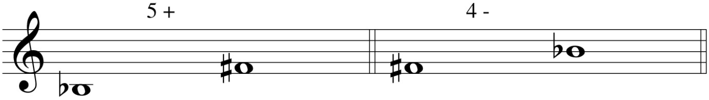
2. a.

Armura, tonica, tonalitatea sol minor, var. arm.



b. – intervalele caracteristice întâlnite;





– rezolvarea acestora în câte două tonalități:



Sol Major armonic
sol minor armonic

Sol Major armonic
sol minor armonic

Sol Major arm.
sol minor arm.

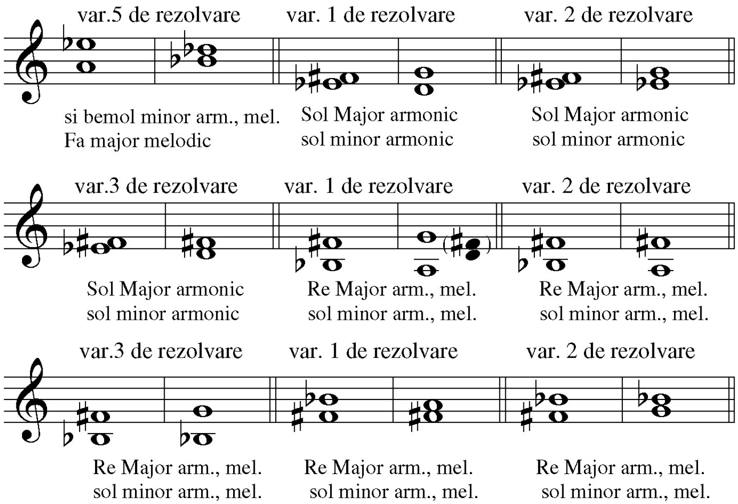
Si ♭ Major nat., arm.
sol minor nat., arm.
Sol Major arm., mel.
do minor mel.



Si bemol Major nat., arm.
si bemol minor arm., mel.
sol minor nat., arm.
Fa major melodic

Sol Major arm., mel.
do minor melodic

Si bemol Major nat., arm.
sol minor nat., arm.



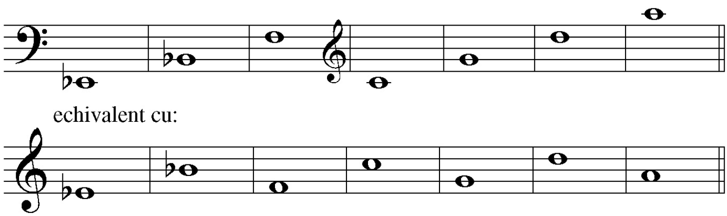
N.B.: exemplele de mai sus nu epuizează posibilitățile de rezolvare.

3.



4. - cvartă ← conține patru trepte (criteriul cantitativ);
- mărită ← conține trei tonuri; triton (criteriul calitativ);
- conținut în semitonuri – 6 (este enarmonic cu toate intervalele care au același conținut în semitonuri: cvinta micșorată ‘re diez 1 – la 1’; sexta dublu micșorată ‘re diez 1 - si dublu bemol 1’ etc.);

- interval simplu ← se încadrează într-o octavă perfectă;
- interval melodic ascendent (sunetele sunt succesive, în ordinea bază-vârf);
- interval disonant absolut ← disonant, ca orice alt interval mărit sau micșorat; absolut – prin enarmonizare ('re diez 1 – la 1'; 'mi bemol 1 – sol dublu diez 1' etc.) rămâne disonant;
- interval complementar - cvinta micșorată 'la1-mi bemol2' sau 'la-mi bemol1';
- interval diatonic, expansiv ← conține 6 cvinte perfecte ascendente:



- în notație literală: 'es1-a1'

5. a. (var.1)



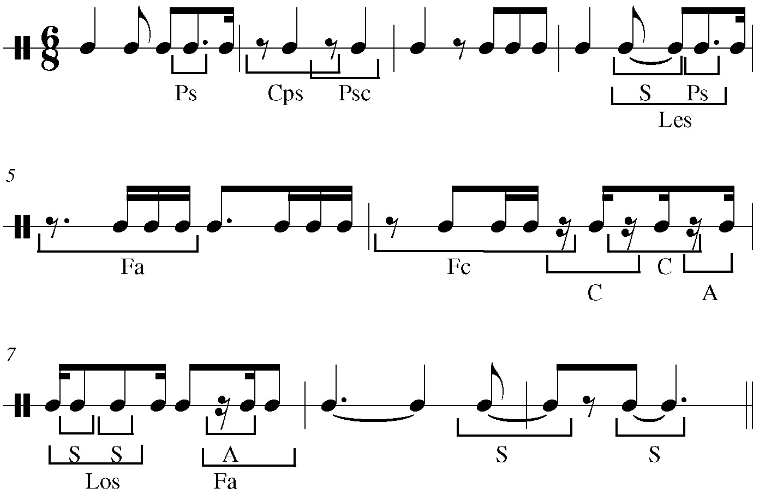
a. (var.2, doar pentru portativul 2)



b.



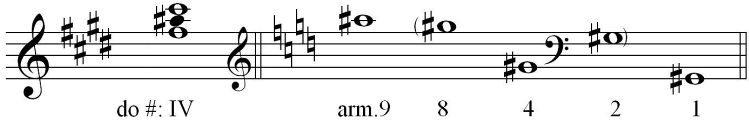
6.



N.B.1 Cu excepția sincopei marcate în măs. 7, celelalte formule metroritmice marcate inițial în desenul ritmic erau incorecte.

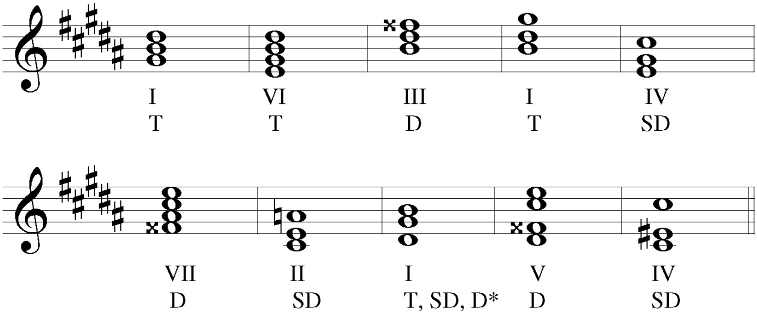
N.B.2 În măs. 7 există două soluții pentru timpii 5-6 (între care se poate opta și în funcție de conturul melodic sau de tempo, variabile care nu sunt luate în considerare aici): fie anacruză (timpul 5) pentru timpul 6- fie formulă anacruzică (timpii 5-6) pentru timpul 1 din măsura 8.

7.



În octava a doua, terța acordului subdominantei din tonalitatea do diez minor, varianta melodică este ‘la diez 2’, care este armonic 9 pentru Gis (Sol diez – octava mare).

8.



N.B. (*): Fiind în răsturnarea a doua, acordul poate reprezenta, în funcție de context, oricare dintre cele trei funcții (T, SD sau D).

Concurs studențesc

de Teoria Muzicii

ediția I, 2012

secțiunea

Elaborare solfegii și dictate

Premiul I

student Sebastian Androne

(anul IV, Compoziție clasică)

Concurs studențesc de Teoria muzicii

ed.I, 2012 – secțiunea Elaborare solfegii și dictate

Cerințe

Olguța Lupu, Grigore Cudalbu

1. Să se elaboreze un **solfegiu tonal** de 12 măsuri, în tonalitatea si minor, în măsura de trei pătrimi, având minimum două modulații (la Sol Major și fa diez minor) și conținând
   a. următoarele note melodice:
      i. min. 3 pasaje (din care 2 cromatice) – abr. *p.*
      ii. min.3 broderii (din care 2 cromatice) – abr. *br.*
      iii. min. 3 apogiaturi/întârzieri (diatonice/cromatice) – abr. *ap.*
      iv. min. 2 échappée-uri (diatonice/cromatice) – abr. *éch.*
   b. următoarele formule metro-ritmice:
      i. min. 3 sincope – abr. *S.*
      ii. min. 2 contratimpi / formule contratimpate - abr. *C / Form. ctimpată*
      iii. min. 2 anacruze / formule anacruzice – abr. *A / Form. an.*
   c. min. 2 diviziuni excepționale
   d. max. 4 diviziuni pe timp

   Se vor marca în textul muzical notele melodice și formulele metro-ritmice cerute (conform abrevierilor de mai sus). Se va realiza analiza planului tonal (prin marcarea modulațiilor/inflexiunilor modulatorii).

2. Să se elaboreze un **dictat armonic tonal** de 8 măsuri, la 4 voci, cu scriitură corală, în tonalitatea Si bemol Major, în măsura de patru pătrimi, nemodulatoriu, utilizând doar acordurile treptelor principale și conținând următoarele note melodice aparent disonante:
   a. min. o întârziere sau apogiatură
   b. min. o notă de pasaj
   c. min. o broderie
   d. min. o anticipație
   e. min. un échappée

   Se va realiza cifrajul, iar notele melodice cerute vor fi marcate abreviat în textul muzical (*ap., p., br., ant., éch.*).

Concurs studențesc de Teoria muzicii

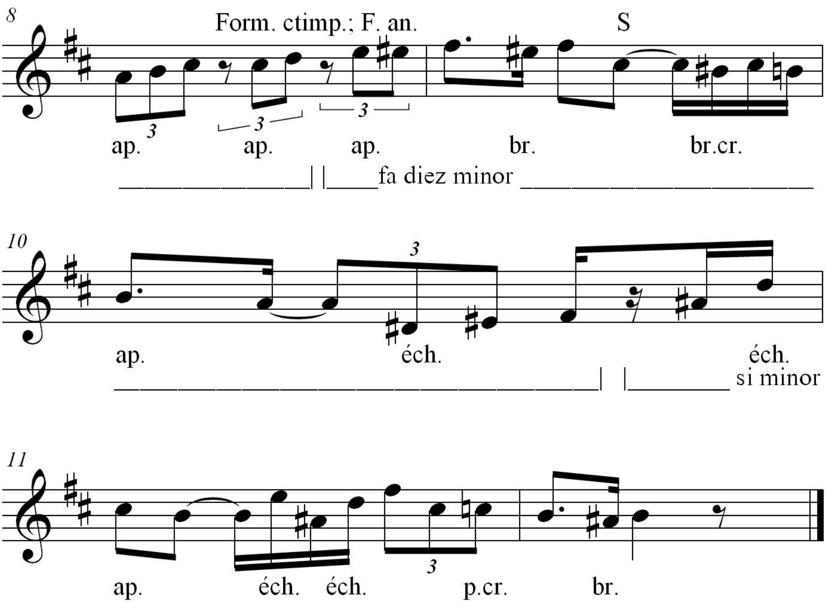
ed.I, 2012 – secțiunea Elaborare solfegii și dictate

Premiul I - Sebastian Androne

(anul IV Compoziție clasică)

a. Solfegiu tonal




8
Form. ctimp.; F. an.
S
ap.
ap.
ap.
br.
br.cr.
fa diez minor
10
ap.
éch.
éch.
si minor
11
ap.
éch.
éch.
p.cr.
br.

b. Dictat armonic



Atelier

Tema I

Repere în analiza tonală a solfegiului

Conf. univ. dr. Olguța Lupu

Atelier – Tema I

Repere în analiza tonală a solfegiului[5]

Olguța Lupu

Ca principiu general, în analiza planului tonal vom porni de la ideea că **orice solfegiu reprezintă doar partea audibilă a unui parcurs armonic** (pe care de altfel ar fi recomandabil să-l recompunem și să-l proiectăm în auzul nostru interior în timp ce solfegiem). Solfegiul tonal este asemenea vârfului unui aisberg, situație în care partea cea mai importantă - suportul armonic - rămâne neexprimată grafic.

Prin urmare, pasul cel mai important îl va constitui **identificarea corectă a centrilor sonori**, operație care la rândul ei presupune două etape:

1. **departajarea corectă a sunetelor** în:
   a) **sunete reale** (elemente ale acordului)
   b) **note melodice** (sunete străine de acord);

2. **gruparea sunetelor** pe diferite nivele: mai multe sunete (reale/note melodice) vor alcătui o funcție armonică; mai multe funcții armonice se vor integra unui centru tonal etc.[6].

[5] În data de 16 mai 2012, Departamentul "Muzicologie și Științele Educației muzicale" al UNMB a organizat un Atelier, la care au fost invitați să participe cadre didactice ale U.N.M.B. și profesori de Teoria muzicii din învățământul pre-universitar. La propunerea acestora din urmă, s-au dezbătut două teme: "Repere în analiza tonală a solfegiului" și "Conflictele metro-ritmice". Tema "Repere în analiza tonală a solfegiului" a fost susținută de conf. univ. dr. Olguța Lupu; după o primă expunere teoretică interactivă (principii generale, dificultăți, soluții), a urmat analizarea în colectiv a unui solfegiu, care a pus în evidență pluralitatea interpretărilor posibile.

[6] Într-un mod ce amintește de nivelurile structurale din teoria schenkeriană (vezi Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, Wien, Universal Edition A.G., 1935).

Fără aceste operații de **departajare și grupare**, reperele tind să dispară; elevul/ studentul riscă să se "sprijine" pe sunete instabile, care sunt doar sateliți ai celor cu adevărat importante. Sunetele instabile sunt dependente de cele stabile și trebuie gândite ca atare; altfel, busola tonală nu mai funcționează. **Gândirea liniară, strict diacronică, de la sunet la sunet, este total nerecomandabilă;** ea contravine nu doar logicii tonale și modului în care a fost conceput respectivul parcurs melodic, ci modului în care funcționează creierul uman în orice domeniu, nu doar în cel muzical.

Ne lovim însă de o dificultate: existența, în anumite cazuri, a mai multor interpretări corecte. De aceea, în analiza planului tonal trebuie întotdeauna să rămânem deschiși și să verificăm dacă nu cumva sunt posibile mai multe interpretări.

Astfel, recompunerea unui suport armonic va ține cont de câteva recomandări:

1. pe cât posibil, schimbarea funcției armonice se va face pe timpii accentuați (chiar și în cazul existenței în linia melodică a unor pauze pe timpi accentuați).
2. vom încerca să nu schimbăm prea des funcțiile armonice, ci să integrăm cât mai multe sunete (reale/note melodice) în aceeași funcție armonică.
3. când sunt posibile mai multe variante, vom încerca să integrăm cât mai multe funcții armonice într-o singură tonalitate. Desigur, există și varianta schimbării foarte frecvente a centrului sonor; dar în acest caz centrul nu va fi clar definit, va da senzația unei permanente fluctuații, iar relațiile armonice vor fi sărace, iterative (limitându-se în general la raportul dominantă-tonică). Recrearea suportului armonic poate parcurge două etape: mai întâi identificarea unor micro-centre tonale, urmată de o posibilă racordare a acestora la un centru mai puternic, mai bine afirmat.
4. gândirea muzicală presupune o permanentă reinterpretare și recontextualizare a datelor sonore derulate în timp. Evenimentele prezente/trecute trebuie mereu privite din perspectiva a ceea ce survine ulterior. Iar această

(re)contextualizare trebuie realizată nu doar pe spații mici, ci trebuie să cuprindă spații cât mai mari. Gândirea muzicală este în mare parte recurentă; elementele deja auzite sunt permanent reconfigurate pe baza noilor date, într-un fel ce amintește de proverbul despre "mintea cea de pe urmă".

5. nu toate elementele cromatice apărute în desenul melodic au consecințe asupra planului tonal. Iar instrumentul cu ajutorul căruia decidem dacă elementul cromatic influențează sau nu planul tonal este tocmai suportul armonic, pe care trebuie să-l (re)creăm. Tocmai pentru că nu gândesc armonic, mulți elevi / studenți au tendința de a considera că orice element cromatic determină o modulație. În fapt, elementele cromatice sunt adesea doar simple ornamente (note melodice), nu elemente constitutive ale funcției armonice. De asemenea, chiar dacă sunt elemente ale acordului, s-ar putea ca elementul cromatic să fie o treptă alterată nemodulatoriu (II sau IV), integrată la rândul ei într-un acord alterat nemodulatoriu. În ambele cazuri, prezența elementului cromatic nu va determina schimbarea centrului tonal.
6. un singur acord sau prezența unor elemente definitorii ale unei noi tonalități nu sunt suficiente pentru a realiza o modulație, ci cel mult o inflexiune modulatorie. Modulația presupune o cadență autentică, de obicei compusă (SD-D-T, vezi detalii mai jos). Importantă este și distincția între o succesiune obișnuită de acorduri și o cadență, în care devine decisivă plasarea metrică a acordului Tonicii, precum și modul în care acesta este subliniat sau nu și prin durată.

Dar ce este, de fapt, modulația? Majoritatea teoreticienilor consideră că modulația este **procesul de trecere de la o tonalitate la alta**[7].

[7] Ideea de proces este în general valabilă, fiind infirmată doar rareori, în situațiile când centrul tonal este schimbat brusc, fiind consolidat ulterior (despre modulația bruscă, vezi articolul semnat de David Roberts în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians;* vol.12, Ed. Stanley Sadie, 1980, 455).

Modulațiile pot fi clasificate în funcție de mai multe criterii:

1. după procedeul folosit (modulație diatonică, cromatică, enarmonică);
2. după gradul de impunere al noii tonalități (inflexiune modulatorie, modulație pasageră, modulație definitivă);
3. după relația care se stabilește între tonalități în planul succesiunii de cvinte perfecte (modulații la tonalități apropiate / depărtate; modulații ascendente / descendente).

Consider că **pentru disciplina Teoria muzicii sunt importante** două lucruri: **identificarea centrilor tonali** și **stabilirea relațiilor dintre aceștia**, cu eventuale extinderi în planul expresiei (semnificația unei relații expansive – cvinte ascendente – sau depresive – cvinte descendente).

Trebuie să nu uităm că suportul armonic pe care-l recompunem este doar o variantă din mai multe posibile. De aceea, procedeul folosit pentru a modula (modulație diatonică, cromatică, enarmonică) nu poate fi identificat cu certitudine decât în anumite cazuri (când apare cu claritate în linia melodică). Gradul de impunere al noii tonalități lasă și el loc interpretărilor subiective: pe de o parte, depinde de anumiți parametri, cum sunt tempo-ul, plasarea metrică, duratele ritmice, extensia noii tonalități în cadrul formei muzicale; pe de altă parte, diversele variante de armonizare pot propune interpretări diferite.

Faptul că atenția celor ce solfegiază trebuie îndreptată în principal către cele două aspecte semnalate este demonstrat și de nuanțarea și diversitatea opiniilor specialiștilor din domeniul Armoniei: lipsa (firească a) unei unități absolute a punctelor de vedere face ca preocuparea elevilor / studenților și profesorilor de Teoria muzicii în a determina cu precizie gradul de impunere al noii tonalități să devină o sarcină dificilă și ușor superfluă.

Tocmai pentru a ilustra pluralitatea de opinii, voi expune sumar câteva. De pildă, departajarea în trei categorii (*inflexiune*

modulatorie - modulație pasageră - modulație definitivă), deși susținută de mai mulți teoreticieni[8], nu este singura clasificare.

Charles Koechlin, de pildă, distinge doar două tipuri de modulație: a) pasageră sau provizorie; b) definitivă[9]. Amy Dommel-Diény consideră, de asemenea, că există “deux manières de moduler: provisoire ou définitive”[10]; în mod similar, Émile Durand[11] vorbește despre modulații pasagere sau definitive, iar Arnold Schönberg - despre diferența dintre “modulație” și “armonie plutitoare”[12] (din nou doar două categorii). Hugo Riemann notează: “deosebind între *modulație* și *inflexiune*, o definim pe cea din urmă ca fiind o părăsire a tonalității inițiale, fără confirmarea, prin cadență, a noii tonalități prin care modulația ar deveni completă; cu alte cuvinte: inflexiunea este drumul spre o altă tonalitate, în timp ce *modulația* este fixarea unei noi tonalități prin cadență”[13]. Viziune lui Riemann este împărtășită și de Marțian Negrea: criteriul în funcție de care vom deosebi o modulație de o inflexiune este faptul că, în cazul modulației, “noua tonalitate se va fixa totdeauna printr-o cadență autentică, perfectă sau imperfectă”[14]. De aceeași părere este și Hans Peter Türk: “se mai face distincția între *modulația definitivă* și *inflexiune* (sau *modulație pasageră*)”, propunând drept criteriu de departajare prezența unei cadențe: “ar trebui să se deosebească între *modulație propriu-zisă* (noua tonalitate este confirmată prin cadență) și

---

8 Între care Dan Buciu, Victor Giuleanu, Dragoș Alexandrescu.

9 Charles Koechlin, *Traité de l’harmonie*, vol.I, (Paris, Ed. Max Eschig, 1928), 20.

10 Amy Dommel-Diény, *L'harmonie vivante: manuel pratique d'harmonie classique* ; préf. Arthur Honegger (Neuchâtel: Delachaux et Niestlé S.A , 1953), 196.

11 Émile Durand*, Traité complet d’harmonie théorique et pratique* (Paris, Alphonse Leduc, 1881), 155.

12 “The difference between a modulation and a roving harmony”; A. Schönberg, *Structural functions of Harmony* (Faber and Faber, 1954), 3.

13 H. Riemann, *Handbuch der Harmonie und Modulations Lehre* (Berlin, Max Hesse, 1920), 107 (trad. n.).

14 Marțian Negrea, *Tratat de armonie* (Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1958), 134.

inflexiune (noua tonalitate este parcursă doar pasager, fără a fi confirmată prin cadență)”[15].Nici Alexandru Pașcanu nu vorbește despre trei categorii, ci pune semnul de egalitate între inflexiune și modulația pasageră: “modulații pasagere (inflexiuni modulatorii), care constau din înlocuirea pentru un moment a tonalității inițiale cu alta trecătoare (în care se cadențează sau nu, sau numai se schițează, se insinuează); /…/ modulații definitive /…/ impun stabil noua tonalitate”[16].

După cum se poate observa, părerile sunt nuanțate chiar în rândul teoreticienilor care împart modulațiile în două categorii. Se conturează două direcții. Pe de o parte, școala franceză asimilează modulația pasageră cu inflexiunea, contrapunându-le modulația definitivă (Ch. Koechlin, A. Dommel-Diény, É. Durand, A. Pașcanu); pe de altă parte, școala germană (H. Riemann, M. Negrea, H. P. Türk) face distincția între inflexiune și modulație propriu-zisă, importantă pentru cea din urmă fiind existența unei cadențe și mai puțin delimitarea gradului de impunere (pasageră sau definitivă).

Opiniile diferă și în ceea ce privește alcătuirea cadenței: unii teoreticieni (V. Persichetti, A. Schönberg) consideră că sunt necesare cel puțin trei acorduri[17], fără a specifica foarte exact felul acestora; alții reclamă necesitatea unei cadențe autentice compuse (M. Negrea[18], D. Buciu) sau măcar a repetării celei autentice simple (D. Buciu[19]).

---

[15] Hans Peter Türk, *Armonia tonal-funcțională*, vol. II (Oradea, Ed. Universității Emanuel din Oradea, 2005), 9-10.

[16] Alexandru Pașcanu, *Armonia* (Ed. Didactică și pedagogică, București, 1982), 302.

[17] “three chords can unmistakably express a region or a tonality” (A. Schönberg, op.cit., 3); “if a definite key change is desired, both keys should be firmly established by at least three center affirming chords” (Vincent Persichetti, *Twentieth-century harmony*; New York; London; W.W. Norton Company, 1961, 251).

[18] M. Negrea, op.cit., 134.

[19] Aspecte clarificate într-o convorbire cu Dan Buciu (ianuarie 2013), în care teoreticianul a subliniat în mod deosebit importanța uriașă a contextului, a influenței altor parametri (de ordin ritmic, metic, formal etc.), pledând pentru flexibilizare.

În concluzie, discuțiile din cadrul atelierului s-au focalizat pe identificarea centrilor sonori și pe configurarea planului tonal, iar disputele privitoare la gradul de impunere al noilor tonalități au ocupat un loc secund. Totuși, au existat tentative de clasificare, care au luat în considerare opinia prof. univ. dr. Dan Buciu: împărțirea în trei categorii și necesitatea existenței unei cadențe autentice compuse sau a două cadențe autentice simple pentru a putea vorbi despre modulație propriu-zisă, fie ea pasageră sau definitivă[20].

Concretizarea principiilor expuse mai sus s-a realizat printr-o dezbatere asupra diverselor posibilități de armonizare a unui solfegiu. S-au ales ca punct de plecare două solfegii: Solfegiul nr.3, secția Muzică, din colecția de *Solfegii admitere 1986*[21], respectiv Solfegiul nr.3, secția Compoziție/Muzicologie/Dirijat orchestră, din colecția de *Solfegii admitere 1995*. Câteva detalii privind notarea suportului armonic:

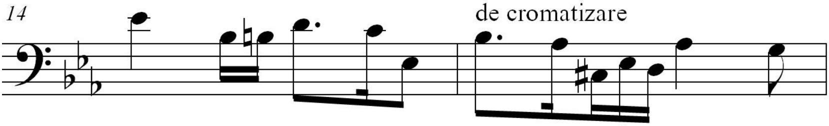
- uneori, s-au notat mai multe posibilități de armonizare, în tonalități diferite (prima find considerată mai bună), fără pretenția de a le epuiza
- semnul "/" a fost utilizat în două situații:
    - pentru două variante de armonizare, în aceeași tonalitate
    - pentru două tonalități reprezentate de același acord (acord de echivalență)
- acordul de sextă napolitană a fost notat II6N

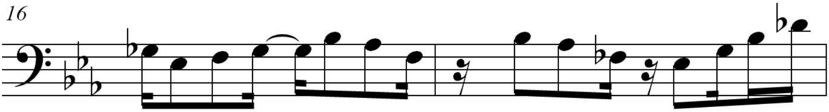
[20] În cadrul restrâns al unui solfegiu predomină modulațiile pasagere.
[21] Ambele colecții au fost editate de Litografia Conservatorului "Ciprian Porumbescu", 1987, respectiv 1996. În aceste colecții nu sunt precizați autorii solfegiilor.

Analiza planului tonal al solfegiului nr. 3, secţia Muzică, 1986



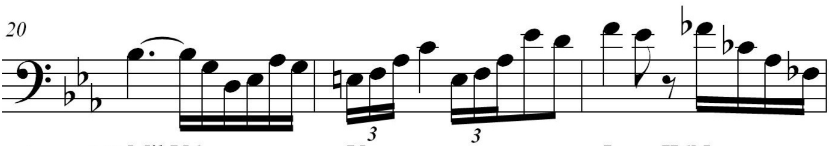
m.15 - do# - apogiatură venită prin salt - nu se supune regulilor de cromatizare

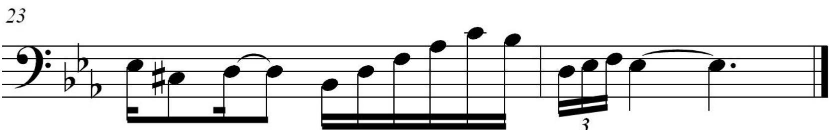




m.19 - necesitatea creării unei sensibile a sensibilei permite chiar înlocuirea unui sunet constitutiv (nu mi bemol, ci re# ca sensibilă a lui mi becar)







Analiza planului tonal al solfegiului nr. 3, secţia CMDo, 1995




12
ReV
I
do#VII
I
14
re#VII
I
SiV
15
I
IV/re#II6N
V
16
I
17
SiI
VI/IV
V
18
I
19
V6 4
7
I

Atelier

Tema a II-a

Conflictul metro-ritmic

Lector univ. dr. Tatiana Hilca

Atelier – Tema a II-a

Conflictul metro-ritmic

Tatiana Hilca

A.I. SINCOPA

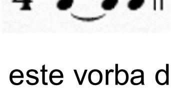
Sincopa este un element metro-ritmic ce constă din prelungirea, contopirea unei valori neaccentuate cu valoarea accentuată imediat următoare (de aceeași înălțime sonoră); ca urmare a acestei prelungiri se formează un accent expresiv, numit *accentul de sincopă*.

Observație: accentul metric ***nu se va deplasa;*** acesta este un accent periodic, element de referință, de gravitație; accentuarea timpilor tari rămâne doar virtuală (presupusă) în execuție.

Pentru decodificarea corectă a unei sincope rezultate din cumulul a două valori (neaccentuată + accentuată), este necesară o analiză desfășurată a acesteia. Dar apariția unui legato de prelungire nu presupune și existența unei sincope; pentru a putea diferenția situațiile în care acesta conduce la apariția sincopei, vom analiza următoarele cazuri:

1.Legato-ul de prelungire poate presupune cuplarea unei valori ritmice plasate pe timp accentuat cu valoarea ritmică următoare plasată pe timp neaccentuat **(TARE + SLAB**, ex.1**).**

ex. 1



Observație: în acest caz, este vorba despre un simplu legato de prelungire.

2. Legato-ul de prelungire poate presupune cuplarea unei valori ritmice plasate pe timp accentuat cu valoarea ritmică următoare plasată tot pe timp accentuat (**TARE + TARE**, ex.2**).**

ex. 2



Observație: de asemenea este vorba despre un simplu legato de prelungire.

3. Legato-ul de prelungire poate presupune cuplarea unei valori ritmice plasate pe timp/parte de timp neaccentuată cu valoarea ritmică următoare plasată pe timp/parte de timp accentuată **(SLAB + TARE**, ex.3**).**

ex. 3



Observație: în acest caz, este vorba despre apariția sincopei, care poate fi:

a. **simetrică** (egală), rezultând din cuplarea a două valori ritmice de durate egale; stabilirea calitativă a sincopei este indicată de raportarea la unitatea de timp a primei valori ritmice care intră în cuplaj (ex.4).

ex. 4



b. **asimetrică** (inegală), rezultând din cuplarea a două valori ritmice de durate inegale; în funcție de durata celei de a doua valori care intră în componența sincopei, aceasta poate fi:

- **asimetrică diminuată** (ex.5)

ex. 5



- **asimetrică augmentată** (ex.6)

ex. 6



4. Legato-ul de prelungire poate presupune cuplarea unei valori ritmice plasate pe timp neaccentuat cu valoarea ritmică următoare plasată tot pe timp neaccentuat **(SLAB + SLAB).**

Este vorba despre **sincopa falsă**, un aspect particular al sincopei ce se formează numai în metru ternar (ex.7 a, b, c) sau ritm ternar (ex. 7d) și constă în cuplarea a două valori ritmice de potențial egal și slab.

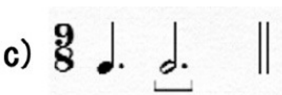
ex. 7a



ex. 7b



ex. 7c



ex. 7d

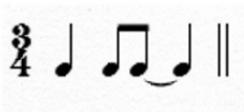


Observații:

- nu există sincopă falsă asimetrică augmentată.

- în exemplul 8 nu este vorba despre o sincopă falsă, ci despre o sincopă propriu-zisă.

ex. 8



II. CAZURI SPECIALE DE SINCOPĂ

1. **Sincopa complexă** este sincopa care cumulează cel puțin două accente ritmice, în ordine crescătoare ca valoare intensivă (ex.9a și b – scriere concentrată, respectiv desfășurată).

ex. 9a



ex.9b

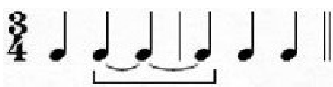


Exemplul 10 (a, b – scriere concentrată, respectiv desfășurată) este tot o sincopă complexă, ce respectă condiția cumulării a două accente de intensități crescătoare (timpul 3 + timpul 1 din măs.2)

ex. 10a



ex.10b



2. **Formula hemiolică (hemiola)** constă în transformarea pulsației binare în pulsație ternară sau invers[22]. În funcție de context, formula hemiolică va rezulta din:

a) transformarea metrului ternar în metru binar, exprimându-se ca o succesiune de cel puțin trei valori ce cumulează fiecare câte doi timpi, încadrându-se în două măsuri simple ternare. În condițiile debutului pe accent metric, formula va conține o sincopă propriu-zisă (timpii 3-4) și una falsă (timpii 5-6) – ex.11;

ex. 11



b) transformarea ritmului ternar (apărut ca diviziune excepțională) în ritm binar (accentele se vor succeda din 2 în 2 diviziuni); se formează de asemenea două sincope: propriu-zisă (a doua valoare) și falsă (a treia valoare) – ex.12;

ex. 12



b) transformarea metrului binar în metru ternar (ex.13), respectiv a ritmului binar în ritm ternar.

ex. 13



[22] Vezi Gh. Firca, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1984, p.227.

B.I. CONTRATIMPUL

Contratimpul este un element metro-ritmic ce constă dintr-un sunet/grup de sunete plasat/e pe valoare neaccentuată, precedat și urmat de pauze corespunzătoare plasate pe valori accentuate (ex.14).

ex. 14



Observație: nu are importanță dacă pauzele sunt egale ca durată sau nu, contează ca acestea să fie plasate pe valoare accentuată și să încadreze valoarea sonoră plasată pe valoare neaccentuată.

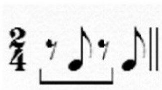
Clasificare.

Conform prof.univ.dr. **Magda Buciu**, contratimpul poate fi:

1. **Omogen** (cu pauze egale)

a. simetric - când valoarea pauzei coincide cu valoarea articulației sonore (ex.15)

ex. 15



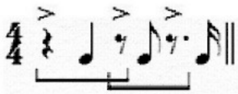
b. asimetric - când valoarea pauzei nu coincide cu valoarea articulației sonore (ex.16);

ex. 16



2. **Eterogen** (cu pauze inegale – ex.17).

ex. 17



B.II. 1. **SINCOPA CONTRATIMPATĂ** (S.C.)

Sincopa contratimpată reprezintă fuziunea dintre sincopă și contratimp, sub forma unei sincope precedate de o pauză plasată pe valoare accentuată (ex.18).

ex. 18



În metru ternar, prezența sincopei false precedată de pauza ce înlocuiește valoarea accentuată formează sincopa falsă contratimpată (ex. 19).

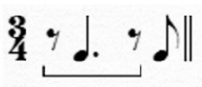
ex. 19



2. **CONTRATIMPUL SINCOPAT** (C.S.)

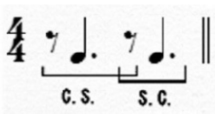
Contratimpul sincopat constă în prezența a două pauze plasate pe timp/parte de timp accentuat(ă) ce vor încadra o sincopă (ex.20).

ex. 20



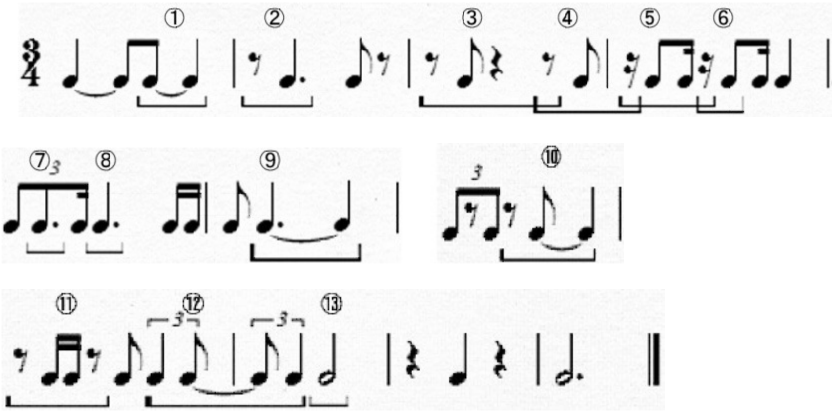
Putem observa în ex. următor prezența atât a unui contratimp sincopat cât și a sincopei contratimpate (ex.21).

ex. 21



În continuarea atelierului, a urmat o dezbatere pe marginea analizei metro-ritmice a următorului parcurs (ex.22):

ex. 22



1. sincopă asimetrică augmentată pe ½ de timp;
2. sincopă contratimpată asimetrică augmentată pe ½ de timp;
3. contratimp *omogen* pe ½ de timp;
4. contratimp *eterogen* pe ½ de timp;
5. contratimp sincopat;
6. sincopă contratimpată simetrică pe ¼ de timp;
7. sincopă falsă asimetrică diminuată pe 1/3 de timp;
8. sincopă falsă asimetrică diminuată pe timp;
9. sincopă complexă;
10. sincopă contratimpată asimetrică augmentată pe ½ de timp;
11. formulă contratimpată (contratimp prin diviziune);
12. hemiolă (sincopă simetrică pe 1/3 de timp, sincopă falsă simetrică pe 1/3 de timp);
13. sincopă falsă simetrică pe timp.

CUPRINS

ISBN general 978-606-659-036-5
ISBN vol. I 978-606-659-038-9
9 786066 590372

Editura Universității Naționale de Muzică
București